

Koch, Friedrich

"Hitlerjunge Quex" und der hilflose Antifaschismus. Zum nationalsozialistischen Jugendfilm

Herrmann, Ulrich [Hrsg.]; Nassen, Ulrich [Hrsg.]: Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung. Weinheim u.a. : Beltz 1993, S. 163-179. - (Zeitschrift für Pädagogik, Beiheft; 31)



Quellenangabe/ Reference:

Koch, Friedrich: "Hitlerjunge Quex" und der hilflose Antifaschismus. Zum nationalsozialistischen Jugendfilm - In: Herrmann, Ulrich [Hrsg.]; Nassen, Ulrich [Hrsg.]: Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung. Weinheim u.a. : Beltz 1993, S. 163-179 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-105780 - DOI: 10.25656/01:10578

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-105780>

<https://doi.org/10.25656/01:10578>

in Kooperation mit / in cooperation with:

BELTZ JUVENTA

<http://www.juventa.de>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.

This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Zeitschrift für Pädagogik

31. Beiheft

Zeitschrift für Pädagogik

31. Beiheft

Formative Ästhetik im Nationalsozialismus

Intentionen, Medien und Praxisformen
totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung

Herausgegeben von
Ulrich Herrmann und Ulrich Nassen

Beltz Verlag · Weinheim und Basel

Die in der Zeitschrift veröffentlichten Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Kein Teil dieser Zeitschrift darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenverarbeitungsanlagen, verwendbare Sprache übertragen werden. Auch die Rechte der Wiedergabe durch Vortrag, Funk- und Fernsehsendung, im Magnettonverfahren oder ähnlichem Wege bleiben vorbehalten. Fotokopien für den persönlichen oder sonstigen eigenen Gebrauch dürfen nur von einzelnen Beiträgen oder Teilen daraus als Einzelkopie hergestellt werden. Jede im Bereich eines gewerblichen Unternehmens hergestellte oder benützte Kopie dient gewerblichen Zwecken gem. § 54 (2) UrhG und verpflichtet zur Gebührenzahlung an die VG Wort, Abteilung Wissenschaft, Goethestr. 49, 8000 München 2, von der die einzelnen Zahlungsmodalitäten zu erfragen sind.

© 1993 Beltz Verlag · Weinheim und Basel
Herstellung: Klaus Kaltenberg
Satz (DTP): Satz- und Reprotechnik GmbH, Hemsbach
Druck: Druckhaus Beltz, Hemsbach
Printed in Germany
ISSN 0514-2717

Bestell-Nr. 41132

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|-----|
| Vorwort | 7 |
| ULRICH HERRMANN / ULRICH NASSEN | |
| Die ästhetische Inszenierung von Herrschaft und Beherrschung im nationalsozialistischen Deutschland | 9 |
| PETER REICHEL | |
| Aspekte ästhetischer Politik im NS-Staat | 13 |
| <i>Mediale Symbolisierungen und ästhetische Praxis der totalitären Herrschaft über Wahrnehmung und Bewußtsein</i> | |
| MARTIN LOIPERDINGER | |
| „Sieg des Glaubens“ – Ein gelungenes Experiment nationalsozialistischer Filmpropaganda | 35 |
| ELKE HARTEN | |
| Der nationalsozialistische Regenerationsmythos in Museen, Ausstellungen und Weihehallen | 49 |
| ULRICH LINSE | |
| Der Film „Ewiger Wald“ – oder: Die Überwindung der Zeit durch den Raum | 57 |
| THOMAS ALKEMEYER / ALFRED RICHARTZ | |
| Inszenierte Körperträume: Reartikulationen von Herrschaft und Selbstbeherrschung in Körperbildern des Faschismus | 77 |
| THOMAS BALISTIER | |
| Freiheit, Gemeinschaft, Macht – Die Gewaltfaszination der SA | 91 |
| <i>Formative Ästhetik als Instrument zur mentalitären Beherrschung von Jugendlichen</i> | |
| ULRICH HERRMANN | |
| Formationserziehung – Zur Theorie und Praxis edukativ-formativer Manipulation von jungen Menschen. | 101 |

| | |
|---|-----|
| HARALD SCHOLTZ | |
| Von der Feiermanie zum Verpflichtungsritual – Zur totalitären Dynamik bei der Gestaltung von Feiern für Vierzehnjährige | 113 |
| MONIKA WAGNER | |
| Erinnern und Beteiligen als Strategie der Gemeinschaftsstiftung – Die Ausmalung des Karlsruher Helmholtz-Gymnasiums | 123 |
| GISELA MILLER-KIPP | |
| Schmuck und ordentlich und immer ein Lied auf den Lippen – Ästhetische Formen und mentales Milieu im Reichsarbeitsdienst für die weibliche Jugend (RADwJ) ... | 139 |
| FRIEDRICH KOCH | |
| „Hitlerjunge Quex“ und der hilflose Antifaschismus | 163 |
| LORENZ PEIFFER | |
| „Soldatische Haltung in Auftreten und Sprache ist beim Turnunterricht selbstverständlich“ – Die Militarisierung und Disziplinierung des Schulsports | 181 |
| WOLFGANG MANZ | |
| Arbeitsbereitschaft im Nationalsozialismus | 197 |
| MARTIN KIPP | |
| Militarisierung der Lehrlingsausbildung in der „Ordensburg der Arbeit“ | 209 |
| ULRICH NASSEN | |
| „Soldaten der Arbeit“ und „Fröhliche Arbeitsmaiden“ – Arbeitsdienstliteratur für Kinder und Jugendliche | 221 |
| <i>Der Aufbruch in den Untergang – die epochale Bedeutung der nationalsozialistischen ästhetischen Praxis</i> | |
| HANS-CHRISTIAN HARTEN | |
| Vom Erlösungswunsch zum Vernichtungswahn – Das nationalsozialistische Millenium im utopie- und heilsgeschichtlichen Kontext. | 239 |
| Über die Autorinnen und Autoren dieses Bandes | 249 |

„Hitlerjunge Quex“ und der hilflose Antifaschismus

Zum nationalsozialistischen Jugendfilm

Das Programm für die Eroberung des Films stand fest, lange bevor die Nationalsozialisten an die Macht kamen.

HITLER hatte sich in den frühen zwanziger Jahren in die Reihen jener Kritiker gestellt, die im herrschenden Kulturleben den größten Verursacher für die „Vergiftung der Seele“ sahen. Das Kino nannte er an erster Stelle, und die Jugendlichen stellte er als die Hauptgefährdeten dar (HITLER 1933, S. 278). Früh stand auch die pädagogisch begründete Gegenmaßnahme fest, das „Reinemachen“ der gesamten Kultur „von den Erscheinungen einer verfaulenden Welt“, um sie – so HITLER – „in den Dienst einer sittlichen Staats- und Kulturidee zu stellen.“ (Ebd., S. 279)

Nach 1933 erfolgte der Zugriff auf den Film sehr schnell. Bereits im Juli 1933 wurde das Gesetz über die Einrichtung einer vorläufigen Filmkammer verabschiedet. Ihm folgte im Februar 1934 das „Lichtspielgesetz“, das den Nationalsozialisten die Kontrolle über den gesamten deutschen Film – vom ersten Planungsentwurf bis zur Aufführung – sicherte (BECKER 1973). Der neue Jugendschutz wandte sich gegen Filme, „die eine schädliche Einwirkung ... auf die staatsbürgerliche Erziehung oder die Pflege des deutschbewußten Geistes der Jugendlichen“ haben könnten (BELLING/SCHÜTZE o.J., S. 76). Neben diesen negativen Maßnahmen verfolgten die Nationalsozialisten auch früh ein Konzept, das den Kindern und Jugendlichen die erwünschten Einstellungen und Verhaltensweisen positiv vermitteln sollte. 1934 wurden die *Jugendfilmstunden* eingerichtet. Das waren Filmveranstaltungen, die die Reichsjugendführung in Zusammenarbeit mit dem Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda, dem 1933 die gesamte Filmarbeit unterstellt worden war, organisierte.

Früh drängte man auch darauf, Filmwerke zu schaffen, die Ausdruck der nationalsozialistischen Jugend, ihres Denkens, ihres Handelns, ihres Willens und ihrer Hoffnung sein sollten. Gewünscht wurde der Jugendfilm, „der aus der Jugend heraus geboren und von der Jugend für die Jugend geschaffen ist.“ (BELLING/SCHÜTZE o.J., S. 69) Bei der Anführung konkreter Beispiele gerieten die Filmverantwortlichen des Dritten Reiches jedoch regelmäßig in Verlegenheit. 1937, vier Jahre nach der Machtübernahme, nennen BELLING und SCHÜTZE unter anderen die „Mädchen in Uniform“ (LEONTINE SAGAN, 1931) und „Reifende Jugend“ (CARL FROELICH, 1933). Beides waren keine *Jugendfilme*, der erste nicht einmal eine Produktion der Nationalsozialisten (BELLING/SCHÜTZE o.J., S. 69; KOCH 1987, S. 37ff., 103ff.). Weitere vier Jahre später, 1941, wies GOEBBELS zur Eröffnung der Filmsaison der Hitlerjugend auf einen neuen Film, der zwar für Jugendliche zugelassen worden war, der jedoch keineswegs als Jugendfilm bezeichnet werden kann: „Komödianten“ (Regie G. W. PABST). Dennoch hatte das Jahr 1941 eine Reihe von Filmen gebracht, die wenigstens den Versuch gemacht hatten, historische oder zeitnahe Stoffe im Geiste der Hitler-Jugend zu gestalten. Zu ihnen gehörten „Jakko“ (FRITZ PETER BUCH), „Jungens“



Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend
 Protokolorat: Reichsjugendführer Baldur von Schirach
 Drehbuch: K.A. Behnke und B.E. Lohse • Ein Film Tonfilm
 Darsteller: Heinrich George, Hermann Spehmans, Clara Berta Drews, Franziska Klink u.a.m. (Cinec)
 Herstellungsgruppe: K. M. ...

Ein Parier, dem heulenden Röhren dieser Zeit
und der beständigen Zitterbewegungen der Welt
schonendste Möglichkeit erziele der eine be-
stimmte Richtung. (Erläuterung) Der
Jahre seien.
Nicht nur die Zeit - sein Spiel ist von der
bewegten Welt. (Erläuterung) Der Zeit
... der Zeit, unvollständigen Einheiten.
Schonende Zeit. (Erläuterung) Der Zeit
... der Zeit, unvollständigen Einheiten.

Leinrich George und Boris Struss erfinden ihre
Nähen mit Handruder Schüssel. Manchen
Küchen Herrmanns Spinnmaschine. Weiteres Neben-
schiff für die Schiffsreise, der den Kurs so
eindeutend spielt... eine unerschöpfliche Be-
stimmung von allen Klassen. Die Veranschaulichung und
die Kraft werden keine Zeit.

Drinck George ergründet. Die Mutter
des Kindes, die wunderbar zurückgeblieben
bleibt, bringt ihre eigenen, seltsamen
Taten an den Tag. Der Zuschauer
ist in ein Mysterium
geführt, das er
nicht verstehen
kann. Die
Mutter ist
eine
Wahnsinnige.
Die
Mutter ist
eine
Wahnsinnige.
Die
Mutter ist
eine
Wahnsinnige.



(ROBERT A. STEMMLE), „Kadetten“ (KARL RITTER), „Kopf hoch Johannes“ (VIKTOR DE KOWA) und andere, die mehr oder weniger den Beifall der Machthaber fanden (zu diesen Filmen LÜTGERT 1970 und KOCH 1987).

Im ganzen gesehen, blieb die nationalsozialistische Jugendfilmproduktion mehr Planung als Realisierung. 1944, als man das zehnjährige Jubiläum der Jugendfilmstunden beging, zog SANDER (1944, S. 30) eine Bilanz, die sich schon quantitativ sehr mager ausnahm. Um auf zwölf Jugendfilme zu kommen, mußte die Verfasserin noch auf zwei Produktionen aus der „Systemzeit“ zurückgreifen. Auch bezüglich der Qualität der Jugendfilme meldete die Verfasserin eine ungewohnt scharfe Kritik an. „Einige Treffer neben einigen Nieten, völlig Problemfreies neben deutlich Volksbewußtem, Jugendecktes neben Jugendfremden, das ist das gegenwärtige Bild“ (S. 41).

1. „Hitlerjunge Quex“

Eine einzige Ausnahme wird von allen maßgeblichen Autoren lobend hervorgehoben: „Hitlerjunge Quex“ von HANS STEINHOFF. Der Film entstand gleich nach der Machtübernahme und wurde am 11. September 1933 in München uraufgeführt. Vorlage für den Film war der Roman von KARL ALOYS SCHENZINGER (1932), der – zusammen mit BOBBY E. LÜTHGE – das Drehbuch verfaßt hatte. Vom Reichsjugendführer BALDUR VON SCHIRACH stammte der Text des HJ-Liedes „Unsere Fahne flattert uns voran“, das HANS OTTO BORGMANN vertont hatte. „Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend“ lautete der Untertitel des Werkes.

Sein Inhalt ist schnell berichtet:

Der Buchdruckerlehrling Heini Völker lebt mit seinen Eltern im proletarischen Beusselkietz, im Norden Berlins. Sein Vater ist seit vielen Jahren arbeitslos, seine Mutter arbeitet daheim als Wäscherin. Heinis Vater gehört der Kommunistischen Partei an. Auch Heinis Zukunft kann nach Meinung des Vaters nur die „Internationale“ sein. Heini folgt der Einladung des kommunistischen Jugendführers Stoppel zu einem Zeltlager. Das Verhalten der Jungkommunisten ist jedoch so rüde und unkameradschaftlich, daß Heini sich fortstiehlt. Auf seiner Flucht durch den Wald kann er das Lagerleben der jungen Nationalsozialisten beobachten. Hier herrschen Ordnung, Disziplin und Kameradschaft. Heinis Entschluß reift schnell. Er möchte zur Hitler-Jugend. Sein Vater jedoch hat ihn bei der „Jugendinternationale“ angemeldet. Das führt zu Gewissenskonflikten, die Heini bei der Hitler-Jugend als Spitzel verdächtig machen. Ein geplanter Sprengstoffanschlag der Kommunisten auf das HJ-Heim hilft Heini, sich zu bewähren. Er warnt die Hitlerjungen. Der Anschlag mißlingt. Die Kommunisten sinnen auf Rache. Stoppel setzt Heinis Mutter unter Druck. Sie erträgt die Spannungen in der Familie nicht mehr. Als Heini schläft, dreht sie den Gashahn auf, um mit dem Jungen in den Tod zu gehen. Heini wird gerettet, für die Mutter kommt die Hilfe zu spät. Im Krankenhaus besuchen Heini die jungen Nationalsozialisten und erklären seine Aufnahme in die Hitler-Jugend. Nach seiner Genesung wohnt Heini im HJ-Heim. Dort hält es ihn jedoch nicht, er muß hinaus in den Wahlkampf. Die Kommunisten jedoch haben seinen „Verrat“ nicht vergessen. In einer gezielten Aktion kreisen sie ihn ein und ermorden ihn.

Der Regisseur HANS STEINHOFF hatte die „erste Garnitur“ der deutschen Schauspieler für seinen Film verpflichtet. HEINRICH GEORGE, ehemals der linken Szene ERWIN PISCATORS verpflichtet, spielte den *Vater Völker*; BERTA DREWS, mit GEORGE verheiratet, spielte im Film seine Frau. In weiteren Rollen: HERMANN SPEELMANS (*Stoppel*), CLAUS CLAUSEN (*Bannführer Kaß*), KARL MEIXNER (der *Kommunist Wilde*). Die Besetzungsliste wies den Darsteller des Heini lediglich als „ein Hitlerjunge“ aus, um die Identifikationsmöglichkeit der jungen Zuschauer zu unterstützen.

Bei der Uraufführung im Münchner Phoebe-Palast waren die HJ-Formationen in feierlichen Zügen aufmarschiert. Unter den Ehrengästen waren ADOLF HITLER, RUDOLF



HESS, JULIUS STREICHER, REINHARD HEIDRICH und die gesamte Bayerische Staatsregierung. Nach der Vorstellung erwies HITLER den Darstellern mit erhobenem rechtem Arm seinen Respekt für die vollbrachte Leistung (KOCH 1987, S. 132ff.). Der „Völkische Beobachter“ rühmte in seiner Ausgabe vom 13. September 1933 „die dramatisch vortrefflich gesehenen Szenen, Bilder und Geschehnisse“, die Meisterleistungen der Schauspieler und der Laien, die „ausgezeichnete Regie STEINHOFFS“, die Bauten und die Musik (KLIESCH 1957, S. 37ff.). Mit der Darstellung der Premierenereignisse und der enthusiastischen Betrachtung des Films in dem führenden Parteiorgan waren zugleich die sprachlichen Muster für die Provinzzeitungen gegeben (ebd., S. 39). Auch für die Filmfachpresse stand fest: „Hitlerjunge Quex wird an erster Stelle unter den Filmen des Jahres stehen.“ (Licht-Bild-Bühne 12. 9. 1933, S. 1) Reichspropagandaminister GOEBBELS zeigte sich nach der Berliner Premiere höchst beeindruckt. In einem Brief an den Produktionsleiter der Ufa, ERNST HUGO CORRELL, schrieb GOEBBELS: „Die Ufa sowohl wie alle an diesem Film Mitwirkenden haben sich nicht nur um die Entwicklung der deutschen Filmkunst, sondern auch um die künstlerische Gestaltung nationalsozialistischen Ideengutes ein großes Verdienst erworben.“ (KRIEGK 1943, S. 215)

„Hitlerjunge Quex“ wurde zu einem Lieblingsfilm ADOLF HITLERS, der den Streifen in sein Privatarchiv auf den Obersalzberg aufnahm (DREWNIAK 1987, S. 632). „Jugendfrei“ und „künstlerisch besonders wertvoll“ lautete 1933 das Prädikat der Reichsfilmbewertungsstelle. 1938 erhielt er die neugeschaffene Beurteilung „jugendwert“, eine Bezeichnung, die den Pädagogen die Filmauswahl erleichtern sollte (WELCH 1983, S. 73). Diese Bewertung sollte sich im Verlaufe der gesamten Nazi-Herrschaft nicht ändern. Der Film blieb nicht nur für das Jugendfilmschaffen ein nie wieder erreichtes Vorbild, sondern wurde auch in Chroniken als nationale Großtat gewürdigt (KRIEGK 1943, S. 213ff.; KALBUS 1935, S. 123). Will man den NS-Autoren trauen, so lief der Film auch in den USA und in England sehr erfolgreich (ebd.).

Für die erzieherische Arbeit galt, daß er zu „dem Film der nationalsozialistischen Jugend“ (BELLING/SCHÜTZE o.J., S. 69) geworden war. Er gehörte bis in die vierziger Jahre zum eisernen Bestand der Kinos und der Jugendfilmstunden. In den letzten Jahren der Nazi-Herrschaft wurde der Film nicht mehr zum Einsatz gebracht (SANDER 1944, S. 129). Die pädagogische Wertschätzung blieb ihm jedoch erhalten. SANDER urteilt noch 1944 (S. 23): „*der älteste Film ist der beste.*“

Die weite Verbreitung des „Quex“ und die Bedeutung, die ihm für die Erziehung zugemessen wurde, könnten den Schluß nahelegen, daß der Film in der Aufarbeitung der nationalsozialistischen Erziehung nach 1945 hinreichend Beachtung gefunden hätte. Das ist jedoch nicht der Fall. „Hitlerjunge Quex“ wurde seitens der Erziehungswissenschaft nur einmal – unter dem Gesichtspunkt des Erziehungsstils – systematisch analysiert (LÜTGERT 1970; neuerdings LOIPERDINGER 1991). Im Bereich der Pädagogik liegt es nahe, diese geringe Beachtung des Films mit der allgemeinen Distanz zu begründen, welche die Vertreter dieser Disziplin zu dem Medium Film haben.

Die Erklärung reicht jedoch nicht aus. Weitgehend unbeachtet blieb der Streifen auch in der deutschen Filmgeschichtsschreibung. In vielen Werken wird er gar nicht oder nur mit wenigen Zeilen abgehandelt. Der Verdacht auf Verdrängung liegt nahe. Er erhärtet sich, wenn die sporadischen Anmerkungen auch noch falsch oder grob irreführend sind. Deshalb wird in diesem Beitrag auf die Rezeption des „Quex“-Films in Deutschland nach 1945 eingegangen. Die Betrachtung steht unter dem Leitbegriff des „hilflosen Antifaschismus“. Darunter wird – in Anlehnung an HAUG (1987) – jene vordergründige Verurteilung

des Nationalsozialismus verstanden, die – unfähig zu einer kritischen Analyse – nicht selten entschuldigt und verteidigt, was sie zu bekämpfen vorgibt. – Den Einzelaussagen zur Rezeption sollen jeweils jene Merkmale des Films gegenübergestellt werden, die ihm zu seiner Bedeutung im Nationalsozialismus verholfen haben.

2. Zur Geschichte des Heini Völker

Die Auseinandersetzung der deutschen Filmgeschichtsschreibung mit dem „Hitlerjungen Quex“ erfolgt zunächst durch die Herabwürdigung des Stoffes zu einer lächerlichen und unglaublichen Begebenheit. „Es handelt sich um eine höchst alberne Geschichte“, schreibt CURT RIESS in seiner Filmchronik (1956, S. 470). Dies sei bereits die Einschätzung aller Beteiligten bei den Dreharbeiten gewesen. „Keiner der Mitwirkenden kann sich der Tatsache verschließen, daß eine idiotische Geschichte verfilmt wird“ (S. 471). Damit soll angedeutet werden, daß sich das Geschehen des Films im Bereich des schlecht Erdachten befinde, das mit der Wirklichkeit nichts zu tun gehabt habe. Wahr sei diese Geschichte nur in der Propaganda des DR. GOEBBELS, seine Zeitungen „lancierten das Märchen, daß die Geschichte vom jungen Quex eine wahre Erlebnisgeschichte sei.“ (ebd.)

Zutreffend ist, daß das Buch „Der Hitlerjunge Quex“ nicht als Tatsachenbericht erschien, SCHENZINGER brachte es 1932 als Roman heraus. Dennoch steht der Inhalt des Buches ganz im Zeichen der realen gesellschaftlichen und politischen Ereignisse des Erscheinungsjahres. Hintergrund der Handlung ist der Wahlkampf zur Reichstagswahl am 31. Juli 1932 (ALBRECHT 1983, S. 17), in dem sich Sozialdemokraten und Kommunisten mit den Nationalsozialisten in schwere tätliche Auseinandersetzungen verwickelten. Auch die Nachwuchsorganisationen der Parteien kamen in den Wahlkämpfen stark zum Einsatz und wurden in die Konfrontation einbezogen. Tote und Schwerverletzte gab es auf allen Seiten. In den Reihen der Nazis sollen es bis 1933 einundzwanzig Hitlerjungen gewesen sein, die ums Leben kamen. Zu ihnen gehörte HERBERT NORKUS, der am 24. Januar 1932 in der Zwinglistraße in Berlin-Moabit ermordet wurde.

Im Roman ist die Geschichte Heini Völkers *nicht* mit der von HERBERT NORKUS identisch. NORKUS wird im Laufe des Geschehens jedoch mehrfach erwähnt. Der Keller der Hitler-Jugend erhält den Namen „Norkus-Heim“ (SCHENZINGER 1932, S. 72ff.). An einer Stelle des Buches steht Heini an jenem Ort in der Zwingli-Straße, an dem NORKUS sein Leben ließ (S. 51). Der historische Hintergrund des Geschehens um Heini Völker muß mithin als „authentisch“ bezeichnet werden.

Durchaus realistisch an der Geschichte ist auch die Beschreibung des proletarischen Milieus, die unselige Verkettung von Arbeitslosigkeit, Alkoholismus mit zunehmenden familiären Zerwürfnissen und entsprechenden tätlichen Auseinandersetzungen. Daß diese Umstände oft zu einer Erschütterung der überlieferten Vaterrolle führen, daß der Rolleninhaber zwischen den hergebrachten Erwartungen und den Folgen der ökonomischen Depravierung in Konflikte gerät, die gegenüber den Familienmitgliedern gewaltsam zum Ausbruch kommen, ist hinreichend belegt.

Nicht untypisch ist, daß Jugendliche in solchen Situationen eine Ersatzinstitution suchen: Heini Völker findet sie in der Hitler-Jugend, die dem Jungen seine Bedürfnisse nach Geborgenheit, Kameradschaft und jugendgemäßen Aktivitäten befriedigt. Daß die Hitler-Jugend mit ihren mannigfaltigen Freizeitaktivitäten für viele Jugendliche beiderlei Geschlechts weitaus größeren Reiz hatte als die Schule, ist eine Tatsache, die bereits in den

dreißiger Jahren vielen Pädagogen zum Ärgernis geriet und die nach dem Krieg in zahlreichen autobiographischen und belletristischen Darstellungen zum Ausdruck kam (vgl. die Nachweise bei KLÖNNE 1984, S. 291f.).

So erdacht und künstlich, wie RIESS glauben machen möchte, ist das Geschehen also nicht; im Gegenteil: es hatte einen zeitgeschichtlich realen Ausgangspunkt. Was die Gestaltung des *Romans* betrifft, so wurde von der neueren Literaturwissenschaft hervorgehoben, „daß dieses Buch zum Teil erheblich über das literarische Niveau der sonstigen HJ-Erzählungen, der vielen anderen Herbert-Norkus- oder Horst-Wessel-Geschichten hinausragt.“ (JAROSLAWSKI/STEINLEIN 1976, S. 312)

SCHENZINGERS Roman erreichte weite Teile der Bevölkerung. Er erschien zunächst in Fortsetzungen im „Völkischen Beobachter“; in Buchform erreichte er bis zum Ende der Naziherrschaft eine Auslage von 500.000 Exemplaren. In den Kreisen der Schulpädagogen fand er ebenso positive Zustimmung wie außerhalb der Schule (ALEY 1967, S. 153ff.).

3. Zur Rezeption der Hauptfiguren

Liest man die knappen Anmerkungen, mit denen Filmchronisten die sich *gegenseitig bekämpfenden Gruppen* im „Quex“ charakterisieren, so entsteht der Eindruck, daß es sich bei den dargestellten Menschen ausschließlich um Klischeefiguren handeln müsse. KRACAUER vermerkt (1984, S. 168), daß die Kommunisten als „Wüstlinge“ aufträten; LEISER spricht von einer „Karikatur des kommunistischen Gegners“ (1989, S. 37). SADOULS Kurzcharakterisierung – „voll Prahlerei und Roheit“ – (1982, S. 242) ist sicher auch in diesem Sinne zu werten. RIESS spricht von den „bösen Kommunisten“, die im Arbeiterviertel ihr „Unwesen treiben“ und schreibt, daß HEINRICH GEORGE „einen bösen Kommunisten so richtig böse spielen sollte. Und dies tat er auch mit großem Eifer.“ (1956, S.470ff., 571)

Was die *Rolle des Vater Völker* als Mitglied der Kommunistischen Partei angeht, so ist sie – im Roman wie im Film – durchaus sekundär. Die Zustimmung für die Mitgliedschaft Heinis in der „Jugendinternationale“ gibt er im Roman nicht aus politischer Überzeugung, sondern aus einer diffusen erzieherischen Haltung. „Kann ihm nicht schaden, wenn er mal ein bißchen hochgenommen wird“, sagt er und unterschreibt die Beitrittserklärung (SCHENZINGER 1932, S. 63). In der Verfilmung wird die politische Rolle nicht anders dargestellt. Zwar ist Völker Mitglied der Partei, vertritt auch die Meinung, daß sein Sohn zu den „Klassengenossen“ gehöre. Aber es wird ganz deutlich gezeigt, daß er Schlagworte nachplappert und keineswegs ein fanatischer Anhänger der Kommune ist. In den Szenen mit den Kommunisten tritt er gar nicht oder nur als Randfigur auf. Schon in der ersten Szene, wenn die Kommunisten Stoppel und Wilde die Bevölkerung gegen den Ladenbesitzer aufhetzen, macht er ein bedenkliches Gesicht, streicht sich skeptisch das Kinn und setzt sich dann ganz von der gewalttätigen Gruppe ab. Dem gefährlichen Kommunisten Wilde, der die Tötung desjenigen Jungen fordert, der den Sprengstoffanschlag verraten hat, antwortet Völker (der noch nicht weiß, daß es sich um seinen Sohn handelt) beschwichtigend. Wiederum argumentiert er bieder-pädagogisch: „Ach was! – Jungen umlegen! ...’ Junge kriegt die Hosen stramm gezogen, wenn er was ausfrißt. Damit Basta!“ (ARNOLD u.a. 1980, S. 149a) In der Schlüsselszene des Films, in der es um die Zukunft des Sohnes geht, ist er fast beleidigt, als ihn der Bannführer Kaß fragt, ob er im Kriege gedient habe. In der weiteren Auseinandersetzung muß er schnell passen. Argumentativ kann er seine Zugehö-



Vater Völker (Heinrich George)



Mutter Völker (Berta Drews)



Wilde (Karl Meixner)



Heini Völker und Stoppel (Hermann Speelmans)

rigkeit zu der KPD nicht verteidigen. „Ich bin 'n einfacher Mann. Ick bin 'n Prolet!“ (ARNOLD u.a. 1980, S. 173) Zu den Kommunisten haben ihn nicht feste Überzeugungen getrieben. Es waren die Umstände: Schinderei im Krieg, eine schwere Verletzung, lange Rekonvaleszenz und die bis in die Gegenwart anhaltende Arbeitslosigkeit.

Was seine „Bösartigkeit“ und „Grausamkeit“ (vgl. BATESON 1953, S. 303ff.) angeht, so haben die Drehbuchautoren die Gewalttätigkeiten Völkers, die im Roman vorkommen, gezielt abgemildert. Im Roman ist der Vater in der Tat brutal und böse. Er ist der heruntergekommene Alkoholiker, der am Montag erst spät von der Stempelstelle keimkehrt und dann zumeist recht angetrunken ist. Seine Aggressionen richten sich nicht nur gegen die Nazis, von denen er sagt, „daß man sie mit Dreck erschießen müßte“ (SCHENZINGER 1932, S. 8), sondern vor allen Dingen gegen seine Familie. Heini hat sich an die regelmäßigen Prügel gewöhnt. Er hat nur Angst um seine Mutter (ebd., S. 9, 55). Stoppel weiß, daß Heini unter den Schlägen, die seine Mutter erdulden muß, mehr leidet als unter denen, die er selbst bezieht. Stoppel benutzt diese Kenntnis, um Heini für die „Jugendinternationale“ zu



Bannführer Kaß (Claus Clause) und Heini Völker, „ein Hitlerjunge“

gewinnen: „Hat übrigens gestern deine Mutter nicht schlecht verdroschen. War wohl wieder besoffen, was? Immer Montags, ich weiß Bescheid. Und du stehst dabei und siehst dir das ruhig mit an, was? Wie man deine eigene Mutter verprügelt, was? Ein feines Söhnchen bist du, muß ich schon sagen! Meine Jungs lassen ihre Mütter nicht verprügeln, von keinem, von gar keinem!“ (ebd., S. 21)

Im Buch ist der Vater auch unmittelbar der Auslöser für den Entschluß der Mutter, in den Tod zu gehen. Als Heini nach Hause kommt, findet er seine Mutter blutiggeschlagen. Später wird ihr Entschluß, Heini „mitzunehmen“, so begründet: „Sie wollte nicht, daß dein Vater dich mißhandelt“ (SCHENZINGER 1932, S. 150). – Nach der Destruktion der kleinbürgerlichen Familie (die die Nazis als ernstzunehmenden Hemmschuh bei der Vermittlung ihrer Ideologie betrachteten; WELCH 1983, S. 65ff.; BATESON 1953, S. 303ff.) tritt der Vater im Roman nicht mehr auf. Im HJ-Heim wird Heini nur noch berichtet: „Dein Vater läßt dich durch die Polizei suchen. Wenn sie dich schnappen, steckt er dich in die Fürsorge“ (ebd., S. 162).

Im Film geht es weitaus gemäßigter zu. Zwar gibt es auch hier starke cholerische Ausbrüche des Vaters, aber geprügelt wird nur der Sohn, als er der Mutter das Lied der Nazis vorsingt. In der Szene, in der Völker von seiner Frau Geld für einen Kneipenbesuch verlangt, kommt es zwar zu heftigen Schimpfausbrüchen und Drohungen, die Gewalt richtet sich jedoch nicht direkt gegen Frau Völker, sondern gegen Sachen. Aggressiv werden Schubladen und Schrank durchgewühlt, eine Zuckerdose gerät zu Bruch – aber das Drehbuch ließ nicht zu, daß die Frau verprügelt wurde. – Der Entschluß, in den Tod zu gehen, wird im Film nicht durch Vater Völker ausgelöst, sondern durch die Drohungen des Kommunisten Stoppel, der sich an Heini wegen des Verrats rächen will.

In den weiteren Szenen ist Vater Völker nur noch das hilflose Opfer seiner Verhältnisse. GEORGE spielte nicht das Klischee eines „bösen Kommunisten“. Sein „Vater Völker“ entspricht eher einer anderen stereotypen Figur, mit der er im Laufe seiner weiteren Filmkarriere noch große Erfolge feiern sollte. Es war das Klischee des cholerischen Polterers, der im Grunde seines Wesens jedoch gutartig und durchaus lenkbar war, z.B. 1940 in UCICKYS „Postmeister“. Unterstrichen wurde der eher gutmütige Charakter Völkers (und die Glaubwürdigkeit seiner späteren Abkehr von den Kommunisten) durch GEORGES massive Figur, die eher Behäbigkeit als Fanatismus ausstrahlte. Sein breites, fleischiges Gesicht, seine tiefe Stimme, sein Gang und seine Gesten drückten eher eine tumbe Gutartigkeit, nicht aber ideologische Verbahrheitung aus. Nicht ganz in Einklang zu bringen war freilich die nicht unbeträchtliche Körperfülle GEORGES mit dem knappen Stempelgeld des Vater Völker. Drehbuchautoren und Regisseur müssen den Bruch gesehen haben; denn sie gaben dem Schauspieler einen zusätzlichen Text, als Völker von seiner langen Erwerbslosigkeit berichtet: „Aus 'm Leim bin ick jegangen! Glauben 'se, ick bin vom Fressen so dick geworden?? Nee, weil ick keene Arbeit hatte! Vom Rumsitzen bin ick so dick geworden!“ (ARNOLD u.a. 1980, S. 174).

Entschärft wurde für den Film auch die Figur des *Stoppel*, der im Roman ein kaltblütiger Ganove ist, der seine Mitgliedschaft in der KPD nur angestrebt hat, um kriminelle Handlungen als „politisch motiviert“ zu tarnen (SCHENZINGER 1932, S. 63). Im Film werden ihm zwar keine ausgesprochen sympathischen Züge zugestanden, dennoch gehört er am Schluß zu denen, die sich von den Kommunisten absetzen.

Der Führer der Kommunisten ist *Wilde*. Er ist die einzige Figur, auf die die Beurteilungen der zitierten Filmchronisten zutreffen. Er ist es, der die Bevölkerung verhetzt, kriminelle Aktionen plant und der die Ermordung Heini Völkers in Gang setzt. Seine Körperer-

scheinung hebt sich deutlich von der GEORGES ab. Er ist von kleiner Statur, hat ein kantiges Gesicht mit kleinen Augen und starrem Blick. Er tritt stets mit einem breitrempigen Hut auf, der an die Darsteller früher amerikanischer Gangsterfilme erinnert, und spricht mit einer gepreßten Stimme. Diese Figur ist die einzige Schwarzweißzeichnung in der Gruppe der Kommunisten.

Durchaus unzutreffend wird in der Filmgeschichtsschreibung auch die Figur des *Heini Völker* vermittelt. „Er ist durch und durch Nationalsozialist“, heißt es bei RIESS (1956, S. 470). Das ist so nicht richtig. Kaum erhellender liest sich die Charakterisierung in der DDR-Version bei HORST KNIETZSCH (o.J., S. 170). „Die blutrünstige Geschichte ist in einem Satz erzählt: Faschistischer Edelknabe wird – wie kann es anders sein – von Kommunisten ermordet.“ Die Irreführung besteht nicht in der Beschränkung der Darstellung auf einen einzigen Satz. Man kann die Problematik – und zwar zutreffend – auch mit einem einzigen Wort charakterisieren: *Wandlung*. „Hitlerjunge Quex“ ist die Geschichte einer Wandlung (JAROSLAWSKI/STEINLEIN 1976, S. 312ff.). Gezeigt wird die Entwicklung des jungen Völker von einem orientierungslosen Arbeiterkind zu einem überzeugten Hitlerjungen. Die Entscheidung für die Nazis steht zwar schon relativ früh fest, Romanautor und Drehbuchschreiber haben jedoch eine Reihe von Schwierigkeiten in das Geschehen eingebaut, die seine Integration in die Hitlerjugend verzögern. Die endgültige Entscheidung fällt erst in der Schlüsselszene des Films; in dem Gespräch zwischen Vater Völker und dem Bannführer Kaß. Hier erfolgt eine nebelhafte anthropologische Begründung für die Auflösung des familiären Einflusses: „Jungens sind etwas Wunderbares. Jungs sind ein großes Geheimnis ... Immer hat sie eines Tags der große Zug gepackt! – Da begannen sie zu wandern“ (ARNOLD u.a. 1980, S. 172). Symbolisiert wird Heinis Entwicklung durch die Kleidung. Die Hitlerjungen treten in ihren Uniformen auf. Heini Völkers Straßenkleidung besteht aus einer langen Hose, Pullover, Hemd, Schirmmütze und einer ärmlich wirkenden Jacke. Seine Aufnahme in die Hitler-Jugend wird mit der Übergabe der HJ-Uniform besiegelt. Das Gespräch zwischen dem Bannführer und Vater Völker markiert die Krise der Entwicklung. Heini sitzt zwischen den Kontrahenten. Die Uniform liegt noch wohlverwahrt in seinem Krankenzimmer. Heini trägt in dieser Szene der Krise den („neutralen“) gestreiften Krankenhausanzug. Nach seiner Entlassung sehen wir ihn nur noch in der Uniform.

Ohne die Entwicklungsstufen des Heini Völker wären der Roman und der Film ohne dramatische Handlung und ohne Sinn. Ohne die abgestufte Darstellung der Kommunisten hätte der Film seine didaktische Intention verfehlt. Diese bestand darin, die politischen Gegner zu verunsichern und für den Nationalsozialismus zu gewinnen. Also mußte man – bei aller Negativ-Propaganda – Identifikationsmöglichkeiten offen lassen. Das setzte voraus, daß das Feindbild nicht allzu grobschlächtig gezeichnet wurde. Die Drehbuchautoren sind dieser Notwendigkeit konsequent gefolgt – auch in der Zeichnung der Jungkommunisten. Der gemeine Kameradendiebstahl im Lager (im Roman bestehlen sich die Kommunisten gegenseitig; Heini werden Rucksack und Decke entwendet; SCHENZINGER 1932, S. 41ff.) fehlt im Film. Geblieben ist die *sexuelle Denunziation* (vgl. KOCH 1986; 1987, S. 140ff.). Die kommunistischen Jugendlichen sind sexuell verwahrlost. Aber die Mädchen werden nicht wie im Roman als „Nutten“ bezeichnet (SCHENZINGER 1932, S. 213). Selbst das „leichte Mädchen“ Gerda, im Film als die „Perle vom Beusselkietz“ vorgestellt (im Roman ungleich drastischer als „Cliquenkuh“; ebd., S. 34), zeigt in ihrer letzten Filmszene, daß sie einen moralischen Kern hat. Mit dem Nazi-Verräter Grundler mag sie nichts zu tun haben; eher noch hätte der überzeugte Jungnazi Heini bei ihr eine Chance. Insofern ist

auch KRACAUERS Anmerkung zu relativieren, daß diese Mädchen „nichts mit der edlen Dirne zu tun“ (1984, S. 168) hätten, die im Film der Weimarer Republik den Helden angesprochen habe.

Mit der konsequent abgestuften Differenzierung der Kommunistenrollen sollte dem politischen Gegner eine Brücke gebaut werden. Das galt nicht für die überzeugten, ideologisch gefestigten Kader, sondern für die Mitläufer. Sie sollten ihre Chance zur Umkehr haben. Die Realisierung dieses didaktischen Konzepts brachte den Mitwirkenden des Films das Lob von JOSEPH GOEBBELS ein: „Ich glaube, daß der ‚Hitlerjunge Quex‘ viele unbelehrbar Scheinende am Ende doch noch belehren kann und wir auf dem richtigen Wege sind“ (KRIEGK 1943, S. 215).

4. Zur ästhetischen Gestaltung

Interessant ist die Frage, wie die deutschen Filmchronisten die künstlerische Gestaltung des Film einschätzen. RIESS tut dies, indem er sich über das Gesamtwerk des Regisseurs HANS STEINHOFF äußert. Seine Filme bis 1933 seien „reine Geschäftsfilme, ohne den geringsten künstlerischen Ehrgeiz“ gewesen (1956, S. 470). Auch FRAENKEL (1957, S. 94) stellt STEINHOFFs künstlerische Qualitäten in Frage, gesteht jedoch zu, daß er ein „routinierter Kötter“ gewesen sei. Für ERNST JOHANN (1959, S. 149) war der „Quex“ „künstlerisch schlechter Durchschnitt“. Entsprechende Beurteilungen finden sich in neueren Werken zur allgemeinen Geschichte des Dritten Reiches. „Alles andere als ein ermutigender Anfang“, heißt es bei HANS-ULRICH THAMER über den „Quex“ (1986, S. 505).

Der Verdacht, daß hier massiv verdrängt wird, erhärtet sich, wenn man bei RIESS die Inanspruchnahme einer der gängigsten Methoden wahrnimmt, die der hilflose Antifaschismus entwickelt hat: die Personalisierung politischer und gesellschaftlicher Probleme. Mit Hilfe dieser Methode wurde die Problematik des Nationalsozialismus nach 1945 auf die persönlichen Charakterfehler weniger Persönlichkeiten des Dritten Reiches reduziert. In bezug auf den Regisseur des „Quex“ liest sich das so: STEINHOFF habe im Laufe seiner Regiekarriere gelernt, „daß man Menschen schlecht behandeln soll; daß man ihnen zeigen muß, wie sehr man sie verachtet; daß man nach unten treten, nach oben kratzbuckeln soll“. Er sei ein Regisseur gewesen „mit Launen, mit Schwierigkeiten, und er war bei jeder Gelegenheit bereit, eine Szene hinzulegen“ (RIESS 1956, S. 470). Im übrigen habe es sich um einen „recht alten kleinen Mann“ gehandelt (ebd.). (STEINHOFF war zur Zeit der Dreharbeiten 51 Jahre alt!)

Ich möchte hier nicht klären, ob STEINHOFF – allgemein betrachtet – ein guter Regisseur war oder „ein Mann ohne jedes Talent“, „ein sehr schlechter Regisseur“ gewesen ist (so BILLY WILDER über STEINHOFF; vgl. RASNER/WULF 1980, S. 21). Ich beschränke mich auf einige Aspekte des „Hitlerjungen Quex“.

Objektiv mannigfaltig sind die Kameraeinstellungen und -perspektiven. Ausgesprochen nuancenreich ist die Ausleuchtung der Innen- und Außenszenen. Die Führung der Schauspieler läßt wenige Wünsche offen. Bisweilen zeigen sich freilich einige Stummfilmeffekte, die jedoch bei dem frühen Tonfilm allgemein verbreitet waren. Das scheint mir insbesondere in einigen Einstellungen mit der Mutter Völker und mit dem Kommunisten Wilde der Fall zu sein. „Ausgerutscht“ sind dem Regisseur und dem Darsteller jene Stellen, in denen der Bannführer von der Herrlichkeit der Jungens schwärmt, und die Szene, in der er sich von Heini überzeugen läßt, in den Beusselkietz zu gehen. Hier zeigen sich deutlich nicht beabsichtigte homoerotische Komponenten, die bei den Nazigegnern Anlaß zu Spot gewesen sein sollen (SCHEUGL 1974, S. 231ff.).

Im übrigen jedoch sind die schauspielerischen Leistungen nicht zu beanstanden, besser: sie sind hervorragend. Auch die Szenen mit den Laien verraten das Geschick des Regisseurs; sie wirken ebenfalls glaubwürdig.

Gut angelegt ist bereits die Eingangsszene, in der sich der Diebstahl eines Apfels zu einer gewaltsamen Demonstration gegen den Ladenbesitzer entwickelt. Die Ausweitung des Konflikts ist psychologisch folgerichtig entwickelt und dramaturgisch geschickt aufgebaut. Gekonnt ist die Bewegungsregie, wenn die Polizisten auf Pferden herangesprengt kommen.

Die Wohnung der Völkers ist eng und düster. Die Beleuchtung unterstreicht – zusammen mit dem kärglichen Interieur – die bedrückende Armut, in der die Familie lebt. Effektiv ist die Ausleuchtung der Lagerszenen. Die Kommunisten agieren im Halbdunkel, die Nazis beim lodernnden Feuer und in der hellen Morgensonne, die den Aufbruch der Jugendlichen in eine neue Zeit symbolisiert. Auch die musikalische Untermalung – nicht zuletzt auch bei den Übergängen – ist technisch perfekt. Die Tonqualität ist so gut, daß sie auch aus heutiger Sicht noch den Bedürfnissen des Betrachters gerecht wird. Gut getroffen ist auch die Atmosphäre des Rummelplatzes. Sehr dicht die depressive Stimmung, aus der bei Heinis Mutter der Entschluß entsteht, den Gashahn zu öffnen. Weitere szenische Höhepunkte: die Einkesselung des fliehenden Heini und die sich mehrfach einblendenden Aufmarschkolonnen der Hitler-Jugend. Von phantasieloser Mittelmäßigkeit kann hier wahrlich nicht die Rede sein.

Nun sind es allerdings gerade diese Szenen, die STEINHOFF den Vorwurf eingebracht haben, fremde Einfälle übernommen zu haben. Die sozialen Szenen seien den linken Filmen „Mutter Krausens Fahrt ins Glück“ (Regie PHIL JUTZI, 1929) und „Kuhle Wampe“ (SLATAN DUDOW, 1932) entnommen. (Mutter Krausens Weg endet gleichfalls mit dem Öffnen des Gashahns, und „Kuhle Wampe“, an dessen Gestaltung BERT BRECHT beteiligt war, zeigt ebenfalls Massenaufmärsche und Agitationsreden). Das Jahrmarktmilieu bzw. der Moritatsänger seien aus der „Dreigroschenoper“ (G. W. PABST, 1931) gestohlen, und die Verfolgungsszene am Schluß kopiere die Einkreisung des Triebverbrechers aus „M“ (FRITZ LANG, 1931). Zutreffend ist, daß STEINHOFF, sowohl was die technischen Effekte angeht als auch in bezug auf zahlreiche Motive, für seinen Film keinen Anspruch auf Originalität beanspruchen kann. Ob der „Quex“ deshalb als „das gewaltigste Plagiat der deutschen Filmgeschichte“ (HOLBA 1984, S. 365) bezeichnet werden darf, sei in Zweifel gezogen. Szenen, die die soziale Misere darstellen und Menschen, die gegen die Benachteiligung aufbegehren, hat es schon vor 1929, dem Erscheinungsjahr der „Mutter Krause“, gegeben. Was den Selbstmord betrifft, so kann er geradezu als das klassische, schichtenübergreifende Konfliktlösungsmodell des Stummfilms bezeichnet werden. Besondere Vorliebe hatte der frühe Film auch für jene Orte, an denen er zunächst gezeigt werden durfte: Jahrmarkts- und Rummelplätze. Gaukler und Schausteller waren beliebte Filmfiguren der „dämonischen Leinwand“, lange bevor es eine „Dreigroschenoper“ gab.

Für alle diese Motive ließe sich eine Reihe von frühen Vorläufern anführen (BRENICKE/HEMBUS 1983). Verkannt werden soll jedoch nicht, daß STEINHOFF sich systematisch der neueren linken Szene bediente, um rechte Ideologie zu verbreiten. Orientiert zeigte er sich auch am russischen Revolutionsfilm, der seinerseits auch auf den deutschen proletarischen Film gewirkt hat, ohne daß deren Schöpfer des geistigen Diebstahls bezichtigt worden wären. Es erscheint mir sachlicher und gerechter, die Wiederkehr der Motive nicht als Plagiat, sondern – mit ERWIN LEISER – als „Anlehnung“ oder „Erinnerung“ zu bezeichnen (1989, S. 37ff.).

Verbreitet wird in der Geschichtsschreibung der Fehler begangen, die ästhetische Gestaltung des „Hitlerjungen Quex“ in einem Atemzuge mit der Einschätzung der künstlerischen Gestaltung von „SA-Mann Brand“ (FRANZ SEITZ) und „Hans Westmar“ (FRANZ WENZLER) vorzunehmen (JOHANN 1959, S. 149; FRAENKEL 1957, S. 94; THAMER 1986, S. 505). Beide Filme stammen gleichfalls aus der Zeit unmittelbar nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten. Idee, Drehbuch und Gestaltung dieser beiden Filme sind jedoch in keiner Weise mit der raffinierten Perfektion des „Quex“ vergleichbar.

5. Zur Wirkung des Films

Glaubt man der traditionellen Filmgeschichtsschreibung, so haben die Nationalsozialisten die propagandistischen Möglichkeiten des Kinos „maßlos überschätzt“. Zwar sei es den Nazis gelungen, sich innerhalb weniger Jahre der gesamten Filmindustrie zu bemächtigen, aber ein „weltanschaulicher Zinsgewinn war erstaunlich mager und stand in absurdem Mißverhältnis zu dem gewaltigen Energie- und Kapitalaufwand“ (FRAENKEL 1957, S. 94).

Was die Wirkung des „Hitlerjungen Quex“ betrifft, so müssen die Ergebnisse geradezu deprimierend gewesen sein. Diese Einschätzung der Wirkungen des „Quex“ finden sich auch in allgemeinen Darstellungen des Dritten Reiches. Nicht Filme wie der „Quex“ „begeisterten das Publikum, sondern die Schauspieler HANS MOSER, THEO LINGEN, HEINZ RÜHMANN“ (ZENTNER 1990, S. 208). Trotz des Einsatzes großer Schauspieler, trotz der Regie eines überzeugten Nationalsozialisten, trotz des Pops der Münchner und Berliner Premieren: „das Publikum ging nicht recht mit“. Fehlgeschlagen sei der Aufwand selbst bei überzeugten Nationalsozialisten; denn – so FRAENKEL – „selbst die für die nunmehr herrschende Weltanschauung begeisterten Schichten des Publikums wollten im Kinotheater offenbar keine dramatisierten Leitartikel serviert bekommen“ (1957, S. 94). Auch nach der Darstellung von RIESS war die Wirkung des „Quex“ gleich Null: „GOEBBELS hat Pech. Seine Greuelpropaganda verfängt nicht, obwohl er die gesamte deutsche Presse zur Verfügung hat.“ Die Zuschauer seien intelligent genug gewesen, den Film als billige Propaganda zu durchschauen. „Das deutsche Filmpublikum“, resümiert RIESS in bezug auf die Rezeption des „Quex“ – war „also nicht so dumm, wie GOEBBELS es gern machen möchte“ (1956, S. 472; zur problematischen Würdigung des „Quex“ in der ausländischen Filmgeschichtsschreibung vgl. COURTADE/CADARS 1975, S. 43).

Wer den „Quex“ heute, sechzig Jahre nach seiner Uraufführung sieht, dem müssen erhebliche Zweifel an der Glaubwürdigkeit dieser Äußerungen kommen. Ich habe den Film nicht nur am Schneidetisch betrachtet, sondern mehrfach in Seminaren mit Studenten, Kollegen und mit Angehörigen jener Generation gesehen, die den Film in ihrer Hitler-Jugend-Zeit kennengelernt haben. Bei aller Distanz, die mehr als ein halbes Jahrhundert ermöglicht, kam in diesen Veranstaltungen oft zum Ausdruck, daß der Film auch heute noch beeindrucken und faszinieren könne. Auffällig war auch, daß sich ehemalige Angehörige der Hitler-Jugend recht gut an die Jugendfilmstunden erinnern konnten, die Filme jedoch vergessen hatten, mit einer Ausnahme, dem „Quex“. Natürlich lassen sich meine Erfahrungen nicht verallgemeinern.

RIESS begründet seine Gewißheit über die Wirkungslosigkeit des „Quex“ mit dem Argument, daß der Film ein finanzieller Fehlschlag gewesen sei (1956, S. 472). Diese Behauptung ist schlicht falsch. Die Herstellungskosten beliefen sich auf rund 320.000 Reichsmark. Bereits in den ersten drei Wochen spielte der Film 190.000 Reichsmark ein; im Januar 1934 steigerten sich die Einspielergebnisse auf 718.000 Reichsmark, was einer Besucherzahl von etwa 2,5 Millionen entsprach (ALBRECHT 1983, S. 10). „Hitlerjunge Quex“ gehörte lange Zeit zum normalen Kinoprogramm und zählte bis in die vierziger Jahre zum festen Bestand der Jugendfilmstunden. Er war unter den wenigen Filmen, die mehrfach zur Prädikatisierung vorgelegt wurden und diese auch erhielten. 1940 wurde die besondere Bedeutung des Films von der Zensurstelle erneut bestätigt (DREWNIAK 1987, S. 587ff., 648). – Allgemein betrachtet, hatte der nationalsozialistische Jugendfilm Amortisierungsschwierigkeiten (SANDER 1944, S. 52ff.). Keinesfalls jedoch der „Quex“, der sich bereits nach wenigen Wochen „bezahlt“ gemacht hatte.

Bei der Einschätzung der Rezeption ist, wie die neuere Wirkungsanalyse gezeigt hat, das soziale Umfeld der Rezipienten mitzuberechnen (MALETZKE 1978). Die nationalsozialistischen Pädagogen hatten diesen Umstand bereits klar erkannt. Sie verließen sich nicht auf die Wirksamkeit der manifesten Filminhalte, sondern sie planten systematisch den äußeren Rahmen der Filmvorführungen. Die Jugendfilmstunden waren keine normalen Kinobesuche. Die Veranstaltungen sollten Feierstunden sein. An diesem Ziel wurde der äußere Rahmen ausgerichtet. Die Gruppen erschienen in Uniform mit Wimpeln und Fahnen; Fanfarenzüge marschierten vor der Bühne auf; Lieder wurden gesungen und Gedichte rezitiert. Die Jugendführer hielten Ansprachen und gaben einführende Kommentare zum Film (BELLING/SCHÜTZE o.J., S. 55ff.). Nach der Vorführung sollten in kleineren Gruppen Aussprachen stattfinden, in denen der didaktische Gehalt des Filmes vertieft werden sollte. Das war „mehr als Unterhaltung“, das sollte „Erhebung über den Alltag“ sein, „Versenkung in neue, große, mitreißende Gedanken, Begeisterung für heldische Gestalten, die man als Vorbilder anerkennen und verteidigen kann“ (SANDER 1944, S. 70f.). So lauteten die Vorstellungen der Reichsjugendführung und des Propagandaministeriums. Pädagogen begründeten die besonderen Bildungsmöglichkeiten der Feier (HÖRDT 1933, S. 92ff.), und Praktiker sann auf immer neue methodische Abwechslung. Diese Umstände müssen bei einer Erörterung möglicher Wirkungen mitberechnet werden.

Interessant für die Frage nach der Rezeption des „Hitlerjungen Quex“ ist eine Dissertation, die bei ALOYS FISCHER entstand (FUNK 1934). Der Verfasser, ALOIS FUNK, fragt nach den psychischen Wirkungen des Spielfilms bei männlichen und weiblichen Jugendlichen im Alter von 14 bis 18 Jahren. In den Antworten fand das Interesse der Jugendlichen an nationalen Stoffen einen sehr deutlichen Niederschlag. Der besondere Eindruck, den der „Hitlerjunge Quex“ machte, kommt an verschiedenen Stellen der Studie zum Ausdruck (z.B. S. 104). Die Untersuchung kann jedoch nur mit Vorbehalten herangezogen werden, aus methodologischen Gründen und wegen der zahlreichen Ergebnisadressen an die nationalsozialistische „Bewegung“.

Diese Einschränkung gilt auch bei der Betrachtung der empirischen Untersuchung von SANDER, die zehn Jahre später die Jugendlichen nach ihren Filmerelebnissen befragte. Hier erhielt der „Quex“ nur anerkennende Urteile. Gerühmt wurde die Darstellung der Kameradschaft, die Natürlichkeit der Jugend, die mitreißende Handlung, die Vorbildlichkeit der Charaktere, die Einsatzbereitschaft und Verlandsliebe (1944, S. 129ff., 131). Eine negative Kritik konnte SANDER nicht verbuchen.

Bei einem Film, den die Nazis über einen sehr langen Zeitraum zum Einsatz brachten, ist es zweifellos problematisch, nach der Wirkung zu fragen. Dies gilt um so mehr, wenn sich die Lebensbedingungen der Rezipienten in so dramatischer Form verändern, wie das für viele Jugendliche im Laufe des Dritten Reiches der Fall war. Es kann angenommen werden, daß der Film in den ersten Jahren nach der Uraufführung, als die Machtausübung der Nationalsozialisten durch wirtschaftliche Erfolge gestützt wurde, den größten Einfluß auf Jugendliche mit entsprechenden Voreinstellungen ausgeübt hat. In den späteren Jahren, namentlich nach Ausbruch des Krieges, als die idealistische Begeisterung mehr und mehr von einer trüben Alltagsrealität eingeholt wurde, die sich auch auf die Einstellungen zur Hitler-Jugend niederschlug (KLÖNNE 1984, S. 127ff.), muß die Wirkung des Films ungleich schwächer gewesen sein. SANDER erhielt von 20.960 an die HJ verschickten Fragebögen nur 2.630 zurück (S. 144f.). Für eine Organisation, die noch heute als „totalitär“ bezeichnet wird, ist das ein mageres Ergebnis, das sicher nicht nur mit der Überlastung der Jugendführer erklärt werden kann. Denkbar ist, daß sich in der Rücklaufquote auch jener

Abbröckelungsprozeß niedergeschlagen hat, der die HJ in den letzten Jahren zunehmend kennzeichnete. SANDERS Einschätzung des „Quex“ und seiner Wirkung – „Mit solchen Bildern, mit solchen Szenen, mit solchen Dialogen, mit solchen Menschendarstellern lassen sich *Menschen* packen, ergreifen, erschüttern und damit überzeugen und führen.“ (S. 44) – können zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung nur noch eine Wunschvorstellung, nicht aber die Beschreibung der didaktischen Realität in der Hitler-Jugend-Arbeit gewesen sein.

6. Schluß

Die Verleugnung der geschichtlichen Hintergründe, die verzerrte Betrachtung der Hauptfiguren, die Verneinung jeglicher ästhetischen Gestaltung und die Streuung der trügerischen Vorstellung, daß die Verführungsabsichten des „Quex“-Films dem Publikum nur zu augenfällig gewesen seien, legen den Verdacht auf eine „Unfähigkeit zu trauern“ nahe.

„Hitlerjunge Quex“ ist mehr als die „idiotische Geschichte“ von kommunistischen Wüstlingen, die in einer schlechten Verfilmung auf die Leinwand gebracht wurde, ohne daß es die Zuschauer in einer tieferen Form beeindruckt hätte. Die kritische Würdigung gerade der Absichten und Wirkungen des „Quex“ entgeht jener „ästhetischen Falle“, in die die deutschen Chronisten geraten – wie etwa RIESS (1956, S. 655) bei der Einschätzung von WOLFGANG LIEBENEINERS Euthanasie-Film „Ich klage an“ von 1941 –, wenn sie die schlimmen Filme der Nazis als „große Kunstwerke“ preisen.

Quellen

Licht-Bild-Bühne von 12. 9. 1933.

BELLING, C./SCHÜTZE, A.: Der Film in der Hitler-Jugend. Berlin o.J.

FUNK, A.: Film und Jugend. Berlin 1934.

GOEBBELS, J.: Der Film als Erzieher. In: DERS.: Das eiserne Herz. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1941/42. München ²1943, S. 37–46.

HÖRDT, PH.: Grundformen volkhafter Bildung. Frankfurt a.M. ³1933.

HITLER, A.: Mein Kampf. Zwei Bände in einem Band. München ³⁶1933.

KALBUS, O.: Vom Werden deutscher Filmkunst. 2. Teil: Der Tonfilm. Altona-Bahrenfeld 1935.

KRIEGK, O.: Der deutsche Film im Spiegel der Ufa. 25 Jahre Kampf und Vollendung. Berlin 1943.

SANDER, A. U.: Jugend und Film. (Das junge Deutschland. Sonderveröffentlichung, Bd. 6). Berlin 1944.

SATTER, H.: Der Weg zum Jugendfilm. In: Wille und Macht 3 (1941), S. 19–22.

SATTER, H.: Noch ein Wort zum Thema „Jugendfilm“. In: Wille und Macht 4 (1942), S. 35–38.

SCHENZINGER, A.: Der Hitlerjunge Quex. Berlin 1932.

Literatur

ALBRECHT, G.: Arbeitsmaterialien zum nationalsozialistischen Propagandafilm: Hitlerjunge Quex. Ein Film von Opfergeist der deutschen Jugend. Frankfurt a.M. 1983 (= Die Information, Heft 2.)

ALEY, P.: Jugendliteratur im Dritten Reich. Dokumente und Kommentare. Güterloh 1967.

ARNOLD, TH./SCHÖNIG, J./SCHRÖTER, U.: Hitlerjunge Quex. Einstellungsprotokoll. München 1980 (= IHSA Arbeitspapier Nr. 4.)

BATESON, G.: An Analysis of the Nazi Film Hitlerjunge Quex. In: MEAD, M./MÉTRAUX, R. (Ed.): The Study of Culture at a Distance. Chicago 1953, S. 302–314.

BECKER, W.: Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen in der nationalsozialistischen Filmpropaganda. Berlin 1973. (= Veröffentlichungen des Instituts für Filmgestaltung Ulm, Bd. 1.)

BRENNICKE, I./HEMBUS, J.: Klassiker des deutschen Stummfilms. 1910–1930. München 1983.

COURTADE, F./CADARS, P.: Geschichte des Films im Dritten Reich. München 1975.

- DREWNIAK, B.: Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick. Düsseldorf 1987.
- FRAENKEL, H.: Unsterblicher Film. Die große Chronik. Bd. 2: Vom ersten Ton bis zur farbigen Leinwand. München 1957.
- GAMM, H.-J.: Führung und Verführung. Pädagogik des Nationalsozialismus. München 1964.
- HAUG, W.: Vom hilflosen Antifaschismus zur Gnade der späten Geburt. Hamburg/Berlin 1987.
- HOLBA, H.: Art. STEINHOFF, HANS. In: HOLBA, H./KNORR, G./SPIEGEL, P.: Reclams deutsches Filmlexikon. Stuttgart 1984, S. 364f.
- HULL, D. ST.: Film in the Third Reich. A Study of the German Cinema 1933–1945. Berkeley/Los Angeles 1969.
- JAROSLAWSKI, R./STEINLEIN, R.: Die „politische Jugendschrift“. Zur Theorie und Praxis faschistischer deutscher Jugendliteratur. In: DENKLER, H./PRÜMM, K. (Hrsg.): Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen – Traditionen – Wirkungen. Stuttgart 1976, S. 305–329.
- JOHANN, E.: Kleine Geschichte des Films. Frankfurt a.M. 1959.
- KLIESCH, H.: Die Film- und Theaterkritik im NS-Staat. Diss. phil. Berlin (DDR) 1957.
- KLÖNNE, A.: Jugend im Dritten Reich. Die Hitler-Jugend und ihre Gegner. Dokumente und Analysen. Neuausgabe. Düsseldorf/Köln 1984.
- KNIETSCH, H.: Film gestern und heute. Gedanken und Daten aus sieben Jahrzehnten Geschichte der Filmkunst. Leipzig 1961.
- KOCH, F.: Sexuelle Denunziation. Die Sexualität in der politischen Auseinandersetzung. Frankfurt a.M. 1986.
- KOCH, F.: Schule im Kino. Autorität und Erziehung. Vom „Blauen Engel“ bis zur „Feuerzangenbowle“. Weinheim/Basel 1987.
- KRACAUER, S.: VON CALIGARI ZU HITLER. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt a.M. 1984.
- LEISER, E.: „Deutschland, erwache!“ Propaganda im Film des Dritten Reiches. Erweiterte Neuausgabe. Reinbek 1989.
- LOIPERDINGER, M. (Hrsg.): Märtyrerlegenden im NS-Film. Opladen 1991.
- LÜTGERT, W.: Erziehungsstile in nationalsozialistischen Jugendgruppen. Eine pädagogische Analyse ausgewählter Spiel- und Dokumentarfilme aus der Zeit des Dritten Reiches. Diss. phil. Göttingen 1970.
- MALETZKE, G.: Psychologie der Massenkommunikation. Hamburg 1978.
- RASNER, H./WULF, R.: „Ich nehm das alles nicht so ernst.“ Gespräch mit BILLY WILDER. In: SINYARD, N./TURNER, A.: BILLY WILDERS Filme. Berlin 1980, S. 9–51.
- RIESS, C.: Das gab's nur einmal. Das Buch der schönsten Filme unseres Lebens. Hamburg 1956.
- SADOUL, G.: Geschichte der Filmkunst. Frankfurt a.M. 1982.
- SCHEUGL, H.: Sexualität und Neurose im Film. Kinomythen von GRIFFITH bis WARHOL O.O. 1974.
- THAMER, H.-U.: Verführung und Gewalt. Deutschland 1933–1945. Berlin 1986. (= Die Deutschen und ihre Nation, Bd. 5.)
- WELCH, D.: Propaganda and the German Cinema 1933–1945. Oxford 1983.
- ZENTNER, CH.: Illustrierte Geschichte des Dritten Reiches. München 1990.

Anschrift des Autors:

Prof. Dr. Friedrich Koch, Institut für Allgemeine Erziehungswissenschaft der Universität Hamburg,
Von-Melle-Park 8, 20146 Hamburg